



**CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA
DISCIPLINA: MONOGRAFIA ACADÊMICA
PROFESSOR ORIENTADOR: ÉRICO DA SILVEIRA**

LARANJA MECÂNICA: DO LIVRO PARA O CINEMA

**GABRIELA CIMENTI MOREIRA
MATRÍCULA N° 2016696/0**

Brasília/DF, Junho de 2005

GABRIELA CIMENTI MOREIRA

LARANJA MECÂNICA: DO LIVRO PARA O CINEMA

Monografia apresentada como
requisito para conclusão do
curso de bacharelado em
Publicidade e Propaganda do
UnICEUB - Centro Universitário
de Brasília

Professor orientador Érico da
Silveira

Brasília/DF, Junho de 2005.



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS – FASA
CURSO: PUBLICIDADE E PROPAGANDA
SUPERVISÃO DE MONOGRAFIA ACADÊMICA

MEMBROS DA BANCA EXAMINADORA

MEMBROS DA BANCA	ASSINATURA
1. COORDENADOR ^(a) DO CURSO Prof. ^(a) Maria Gláucia Magalhães	
2. SUPERVISOR DE ESTÁGIO MONOGRAFIA ACADÊMICA Prof. ^(a) Frederico Cruz	
3. PROFESSOR ^(a) ORIENTADOR ^(a) Prof. ^(a) Érico da Silveira	
4. PROFESSOR CONVIDADO ^(a) Sr. ^(a)	
5. PROFESSOR ^(a) CONVIDADO ^(a) Prof. ^(a)	
MENÇÃO FINAL:	

Brasília/DF, ____ de _____ de 2005

"Um realizador é como uma máquina de
idéias e sabores."

Stanley Kubrick

"Dificuldades reais podem ser resolvidas;
apenas as imaginárias são insuperáveis."

Theodore N. Vail

Ao meu pai,
Pois sem seu apoio, sem seu sorriso e
principalmente, sem seu amor, nada seria
possível.

Ao amigo, professor e orientador Érico da
Silveira,
Por ser um amante da língua e da narração
em movimento.

Agradecimentos,

Aos meus pais, pelo apoio, pelo estímulo e, acima de tudo, por acreditarem em mim.

Ao professor e orientador Érico da Silveira, pelo acompanhamento paciente e agradável.

Aos meus chefes Daniel Silva e Luis Guilherme Delmont, pela compreensão e flexibilidade.

Aos amigos Fernando Nepomuceno, Mariane Machado, Priscila Nakazato e João Paulo Burigo, pelo auxílio e pelos bons momentos de pesquisas e debates.

A todos os amigos, que compreenderam meu afastamento durante os últimos seis meses.

A Deus, por tornar mais um sonho real.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	9
1.1. Tema	9
1.2. Objeto	11
1.3. Justificativa para a escolha do tema	12
1.4. Problema.....	12
1.5. Objetivo geral.....	12
2. FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA	13
3. REFERENCIAL TEÓRICO	14
3.1. A linguagem literária.....	14
3.2. A linguagem do cinema.....	18
3.3. Construção de personagem.....	22
3.4. Adaptação	25
3.5. Estruturas da narrativa.....	28
4. O LIVRO.....	31
4.1. O autor.....	31
4.2. A Laranja Mecânica literária de Anthony Burgess.....	32
4.3. Aspectos da linguagem.....	34
4.4. Aspectos da estrutura narrativa.....	39
4.5. O protagonista.....	42
5. O FILME.....	47
5.1. O diretor.....	47
5.2. A Laranja Mecânica cinematográfica de Stanley Kubrick.....	51
5.3. Aspectos da linguagem.....	53
5.4. Aspectos da estrutura narrativa.....	57
5.5. O protagonista.....	61
6. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	64
7. CONCLUSÃO.....	68
8. BIBLIOGRAFIA.....	70
ANEXOS.....	72

RESUMO

Laranja Mecânica, obra literária de Anthony Burgess, foi adaptada para o cinema pelo diretor Stanley Kubrick. Essa adequação a outro meio deu à obra novas características e retirou-lhe outras, utilizando-se de artifícios específicos para manter a fidelidade à versão original.

Fatores lingüísticos, narrativos e estéticos apresentam diferenças estruturais entre as obras de Burgess e Kubrick. Juntamente com o trabalho da adaptação, estão a preocupação na melhor forma de apresentação da mesma, sem que as características particulares ao trabalho do diretor sejam violadas.

1. INTRODUÇÃO

Muito se ouve falar a respeito de Laranja Mecânica, o filme de Stanley Kubrick. Porém, o que muitos desconhecem é a existência de uma versão literária, escrita por Anthony Burgess, que recebe o mesmo nome, e sem a qual não seria possível a visualização da estética futurista que envolve o mundo de Alex DeLarge e sua gangue.

O filme dirigido por Stanley Kubrick é mais um dos vários exemplos de adaptações para o cinema que encaram o desafio da transformação da linguagem literária para as telas. Tal tarefa é mais complexa do que parece e, quando mal executada, pode fazer de seu responsável e de seu material, vítimas de um preconceito já difundido no que se refere a tal prática.

Esse trabalho busca estudar essa questão, tal como os processos que envolve e os riscos a que se submete. A escolha da obra Laranja Mecânica se fez com base na admiração que desperta no público e em seu enredo complexo, seja através da palavra ou da imagem.

1.1. Tema

No futuro, Alex e sua gangue de jovens, composta por mais três amigos (George, Pete e Dim¹), freqüentam o *Korova Milk Bar*, local onde bebem *Moloko.com*, um leite incrementado com substâncias que estimulam a ultra-violência. A droga é capaz de fazê-los cometer os mais diversos crimes, tais como assaltos, estupros, consumo de drogas e a prática das habituais brigas entre bandos de adolescentes da época. Em uma de suas noites de “diversão”, o grupo invade a

¹ Dim é o nome dado ao mesmo personagem que recebe o nome Tosko na versão literária traduzida para o português.

casa do escritor Frank Alexander, tortura-o e abusa sexualmente de sua esposa para que o mesmo assista.

Em outra noite, após um desentendimento com os demais colegas, que se dá em decorrência de seu senso de liderança aguçado, Alex é surpreendido pela polícia e preso após ter invadido uma casa e matado a proprietária.

Já na prisão, cumpridos dois dos 14 anos de sua sentença, Alex se oferece como voluntário para a nova técnica de reabilitação criada pelo Estado e utilizada como plataforma política de um partido de direita: o Método Ludovico. Através dele, o paciente é submetido a “sessões de cinema” onde é obrigado a assistir cenas fortes, semelhantes às aquelas que protagonizava com os seus *druguis* (amigos), que são associadas às substâncias que lhe causam mal estar. O resultado é o esperado pela equipe de psicólogos orientada pelo governo, e depois de um árduo tratamento, Alex sente-se incapaz de lidar com estímulos violentos e sexuais, o que o leva a passar mal só ao pensar sobre as maldades que costumava praticar. O mesmo acontece quando ouve a Nona Sinfonia de Beethoven, que anteriormente funcionava como estímulo para o seu comportamento agressivo.

Ao abandonar a clínica, já tido como curado e pronto para retornar à sociedade, o jovem volta para a casa dos pais e decepciona-se ao ver que seu lugar fora ocupado por um filho adotivo. Em seguida, sai sem rumo pelas ruas, onde é agredido por alguns de seus antigos companheiros, que agora exerciam o papel de policiais, e ao buscar ajuda, acaba sendo acolhido na casa do escritor cuja mulher havia violentado anos antes.

Com algum esforço, o escritor lembra-se de Alex e estimula seu mal estar, prendendo-o em um dos cômodos de sua casa e tocando a Nona Sinfonia. Desesperado, Alex joga-se pela janela do segundo andar.

Já no hospital, em repouso e imobilizado, o jovem é submetido a uma série de exames e recebe visitas de políticos e dos demais responsáveis pela aplicação da técnica Ludovico. O garoto, usado como objeto de jogos políticos e conhecido em páginas de jornal, torna-se aparentemente amigo do representante político responsável pelo início da implantação da técnica psicológica. A amizade entre ambos é selada ao som da Nona Sinfonia de Beethoven, quando é percebido que, ao contrário de sentir-se incomodado, Alex sente-se bem ao ouvi-la e volta a manifestar os mesmos desejos de sexo e violência. A lobotomia houvera sido revertida.

O final da história é tratado de formas diferentes por Anthony Burgess (o autor do livro) e Stanley Kubrick (o diretor da adaptação cinematográfica), sendo o primeiro mais conclusivo e o segundo, além de reduzido, mais aberto a interpretações. E essa é uma das maiores diferenças existentes entre as duas versões.

1.2. Objeto

A adaptação de obras literárias em obras cinematográficas e suas estruturas narrativas. Estudo de caso de Laranja Mecânica: livro de Anthony Burgess e filme de Stanley Kubrick.

1.3. Justificativa para a escolha do tema

O interesse pelo modo com que o diretor transforma a linguagem literária preservando sua história sem modificar sua forma de expressão original; o impacto causado pelas obras; a relação entre a adequação de conteúdos em meios distintos e a comunicação social.

1.4. Problema

Que diferenças e semelhanças de linguagem e estrutura narrativa são encontradas entre as obras?

1.5. Objetivo geral

Comparar as estruturas narrativas das duas obras e compreender as peculiaridades de cada uma das linguagens.

1.5.1. Objetivos específicos

- Conhecer as versões literária e audiovisual da obra Laranja Mecânica, tal como o contexto em que foram concebidas;
- Pesquisar estruturas narrativas que se apliquem aos dois casos;
- Estudar os aspectos das linguagens cinematográfica e literária;
- Comparar personagens principais.

2. FUNDAMENTAÇÃO METODOLÓGICA

O método de procedimento abordado neste trabalho consiste em uma monografia de análise teórica, sistematizada em estudo bibliográfico e comparativo. O método descritivo, assim como a análise empírica, também é empregado na análise das duas versões da obra *Laranja Mecânica*, onde cada uma é explorada isoladamente e avaliadas suas particularidades.

As técnicas e instrumentos aplicados na fundamentação da tese se baseiam em levantamento bibliográfico, dados secundários, dados históricos e na análise da versão cinematográfica de Stanley Kubrick. Através de pesquisa bibliográfica, busca-se definir categorias para comparar e estudar o filme e o livro. O mesmo será feito através de leitura exploratória e interpretativa, possibilitando a identificação de autores cujos estudos e conteúdos auxiliem na construção das categorias.

O método analítico dedutivo, partindo do geral para o particular e complementado pelo método comparativo, estará presente também no estudo das estruturas narrativas e das linguagens literária e cinematográfica.

Devido à extensa bibliografia relacionada ao tema, optou-se pela seleção de autores mais específicos em lugar da análise e comparação de visões variadas sobre a mesma questão.

3. REFERENCIAL TEÓRICO

3.1. A linguagem literária

A literatura é uma forma de linguagem que tem uma língua como suporte. O texto literário, por sua vez, apresenta a comunicação de forma específica, por meio de artifícios artísticos subjetivos.

Baseada na inter-relação autor/texto/leitor, a obra literária sempre admite mais de uma interpretação. Isso se deve ao seu caráter conotativo, que se distingue da denotação por se relacionar à função emotiva da linguagem, enquanto a segunda associa-se à referencial.

A conotação é também responsável pelo aspecto cultural da literatura, que está estreitamente ligado às diferenças sociais. Cada autor tira de sua realidade aspectos exclusivos para suas obras e essas vêm, conseqüentemente, acompanhadas de traços lingüísticos característicos de seu meio.

3.1.1. Características do discurso literário

Complexidade – Por não apresentar a transparência do discurso não-literário, o discurso da literatura acaba por produzir significados, e não reproduzi-los. As informações que transmite vão além do nível semântico, configurando um sistema de signos secundário em relação à língua de que se vale.

Multissignificação – A literatura apresenta meios próprios de expressão, mesmo que tomem por base a língua vigente. Para a plurissignificação do texto, contribuem fatores como a relação entre as palavras dentro da composição e a tradição do uso de vocábulos, além da influência sócio-cultural.

Predomínio da conotação – É do arranjo especial de palavras que surge o sentido múltiplo que caracteriza a linguagem literária. Em textos dessa natureza, os signos verbais são submetidos à arte do escritor e tornam-se carregados de traços significativos que a eles se agregam a partir do processo sócio-cultural a que a língua se vincula.

Liberdade na criação – A literatura é aberta à criatividade do artista, quem tem a liberdade de inventar novos meios de expressão ou novas utilizações dos recursos vigentes. Não existem regras ou condições delimitadas para a produção literária.

Variabilidade – Além da permanente invenção, a que a linguagem literária está submetida, existem os fatores culturais, que a influenciam diretamente e estão em constante mutação. As línguas acompanham mudanças culturais, logo, o mesmo ocorre com o texto literário.

O texto literário pode se manifestar através de prosa ou de verso, quando sua estrutura obedece a um ritmo nítido e sistemático, baseada em medidas versíficas.

3.1.2. O texto literário em prosa

As manifestações em prosa envolvem as modalidades da narrativa de ficção, ou seja, simulam histórias originadas da imaginação do autor. A ficção se divide em três modalidades: conto, romance e novela.

Conto – Apresenta, através de uma história curta, uma amostra da vida com economia de meios, tempo e espaço.

Romance – História longa com estrutura complexa que apresenta situações ou aspectos mais profundos da narrativa.

Novela – É a forma intermediária entre as outras duas categorias.

A narrativa pode ser contada em primeira pessoa, por um dos personagens da história ou em terceira pessoa, por um narrador que pode ter uma visão total da história, conhecer apenas um dos personagens a fundo ou ter uma visão restrita de todos eles. Existe também uma modalidade denominada monólogo interior que reproduz os pensamentos íntimos provenientes do inconsciente do personagem. Nessa categoria, os conceitos fluem livremente, não seguem uma ordenação lógica.

3.1.2.1. Os personagens

Os personagens sustentam o enredo e podem ser classificados de acordo com três categorias:

- a) por sua natureza: seres humanos, animais ou elementos da natureza.
- b) pela variedade: individuais, quando são nitidamente caracterizados em sua personalidade; típicos, aqueles que trazem características referentes a grupos sociais; caricaturais, quando apresentam características singulares e de forma acentuada.
- c) pela função que desempenham: protagonistas (personagens principais) ou antagonistas (personagens que se opõem aos principais).

3.1.2.2. A ação

O que estrutura a narrativa é a sequência de fatos e conflitos envolvida com seus personagens e suas respectivas ações. Essa combinação dá origem ao enredo, sendo que os conflitos que o caracterizam podem ser solucionados ou permanecer em aberto.

3.1.2.3. O tratamento do tempo

O enredo pode transcorrer de acordo com o tempo cronológico, que segue uma estrutura natural de marcação temporal, admitindo padrões fixos de medida. A história também pode se passar sob a influência do tempo psicológico, sendo este subjetivo, relativo ao âmbito da experiência individual do personagem e avaliado a partir de padrões variáveis.

3.1.2.4. O ambiente

É no ambiente que se desenrolam as ações e se desenvolvem os conflitos. Através dele os personagens e suas histórias se configuram em uma relação direta.

3.1.2.5. O estilo

Os estudos relacionados ao estilo sugerem duas formas de abordagem do mesmo na literatura. Uma delas é realizada através de um conjunto de escolhas relacionado à língua e a outra se faz de acordo com desvios das normas gramaticais.

Segundo ALINE LÈVAVASSEUR, “Todo o esforço do escritor consiste justamente em buscar a originalidade a qualquer preço e em quebrar os moldes de expressão tradicional ou mesmo simplesmente um pouco mais usuais.”²

²LÈVAVASSEUR, Aline. Style et stylistique. In: MARTINET, A., org. La linguistique. Paris, Denoël [1969]. p. 359

3.1.2.6. Fechamento

O texto literário, que é formado basicamente por começo, meio e fim, pode contrariar essa estrutura e deixar seu fechamento em aberto, permitindo que a imaginação do leitor se encarregue do mesmo.

3.2. A linguagem do cinema

A arte do cinema vem passando por constantes progressos e claras modificações estruturais. Novas técnicas e tendências vêm modificando a forma com que o público se relaciona com o conteúdo transmitido em salas de projeção.

No princípio, quando filmes ainda eram produzidos em forma de seqüências estáticas de tomadas, buscava-se adaptar os costumes teatrais à, até então, nova modalidade artística. Em um enquadramento imóvel, os acontecimentos se seguiam diretamente, sem cortes. A nova linguagem do cinema teve seu início no momento em que os filmes passaram a ser cortados em cenas e submetidos a processos de edição. Com essa inovação estrutural, tornou-se possível dar mais destaque e dinamicidade ao conteúdo. As seqüências de imagens possibilitavam um maior aprofundamento de sentimentos e emoções. E foi a partir dessa série de acréscimos que o cinema ganhou sua linguagem própria.

Desde então, uma espécie de gramática passou a orientar produções cinematográficas e criar convenções para esse fim. Percebeu-se, também, que o cinema toma por base seus antecedentes, tais como técnicas já consolidadas, autores renomados e manifestações artísticas. Segundo JEAN-CLAUDE CARRIÈRE,

“o cinema fez uso pródigo de tudo o que veio antes dele. Quando ganhou a fala em 1930, requisitou o serviço de escritores; com o sucesso da cor,

arregimentou pintores; recorreu a músicos e arquitetos. Cada um contribuiu com sua visão, com sua forma de expressão.”³

No início, roteiristas se preocupavam em mostrar todos os detalhes da história. Com o tempo essa tendência foi cedendo lugar ao implícito, ao minimalismo das cenas. O público incorporou certos códigos que indicam sentimentos ou acontecimentos não mostrados.

O cinema vem mudando a vida de seus espectadores. Ao inventar novas formas de falar, de agir e até de vestir, cria identificação com a vida real, na qual também se baseia.

No que se refere às novas técnicas e modalidades de produção, percebe-se que, por muitas vezes, o conteúdo vem sendo mascarado pela forma. Efeitos visuais e movimentos de câmera inovadores parecem enriquecer uma mensagem essencialmente fraca. Além de incentivar o empobrecimento do conteúdo, o uso abusivo de novas artimanhas desloca o público daquilo que o cinema sempre buscou ser: o retrato das formas da realidade.

Paralela a essa evolução, também vemos progredir o senso crítico do espectador. Mesmo isolado em salas escuras e sem a chance de se manifestar durante o filme, o receptor já teve a chance de desenvolver o seu gosto e observa se aquilo que assiste está de acordo com o mesmo. Perante a infinidade de recursos e imagens que recebe diariamente, já é capaz de classificar um material de qualidade, mesmo que esse julgamento seja meramente particular. Através do tédio, do desconforto ou até de opiniões alheias, cada representante do público pode recusar o material cinematográfico enquanto arte e desenvolver antipatia pelos responsáveis por sua confecção.

³ CARRIÈRE, Jean-Claude. *A linguagem secreta do cinema*, p. 22.

A realidade também busca ser aplicada através de noções de tempo. Além de técnicas de dissolução⁴ e *fade-in*⁵, existem outras formas de demonstrar a passagem temporal retiradas diretamente da vida real, o que torna o ritmo do filme ainda mais familiar a quem assiste. De acordo com JEAN-CLAUDE CARRIÈRE, “Lidar com o tempo, quer seja para acelerá-lo, ralentá-lo, cortá-lo ou emendá-lo, dissecá-lo ou até esquecê-lo, é um componente orgânico da linguagem do cinema, uma parte da sua sintaxe, do seu vocabulário.”⁶

3.2.1. O trabalho do roteirista

No livro *Da criação ao roteiro*, DOC COMPARATO explica passo a passo a concepção de um roteiro e define-o como “a forma escrita de qualquer projeto audiovisual”. (p. 19) A construção do mesmo se dá de forma subjetiva, e cabe a cada responsável escolher a técnica que lhe é mais conveniente, porém existe uma estrutura básica que origina as demais e divide-se em seis etapas: idéia, conflito, personagens, ação dramática, tempo dramático e unidade dramática.

3.2.1.1. Idéia

O escritor necessita de uma motivação, um fato que o leve a criar o seu roteiro. As idéias não surgem do nada, elas estão atreladas à capacidade criativa do autor e a sua vivência. É necessário que esta seja adaptável à linguagem que se destina e que se construa de forma atrativa para o público.

⁴ A técnica de dissolução consiste em um gradual desaparecimento de uma imagem, que se escurece e desaparece antes que a imagem seguinte seja apresentada.

⁵ *Fade-in* é o recurso que possibilita uma dupla exposição temporária dos últimos quadros de uma tomada e dos primeiros da próxima.

⁶ CARRIÈRE, Jean-Claude, Op. Cit. p. 124)

3.2.1.2. Conflito

Este é o momento em que as idéias passam a ser colocadas no papel com um direcionamento de enredo. O ponto de partida recebe agora uma razão para se desenvolver e esse aprofundamento de temática pode se basear em três tipos de conflito, que podem ser apresentados isoladamente ou em conjunto: homem *versus* homem, homem *versus* forças da natureza e homem *versus* ele próprio.

Essa fase encerra-se com a confecção de uma *story line*, onde os primeiros rascunhos do enredo são cristalizados em um breve resumo. A *story line* deve englobar a apresentação, o desenvolvimento e a solução do conflito.

3.2.1.3. Personagens

Chega a hora de definir quem viverá o conflito. Normalmente, a história origina seus personagens, e não o contrário. Portanto, busca-se em cada uma deles a maior relação possível com o conteúdo, seja através de fatores físicos, sociais ou psicológicos. É importante que os personagens mantenham possíveis pontos de identificação com o público, e para isso, devem surgir de construções condizentes com a realidade.

Uma vez que o conflito já tem seus agentes, constrói-se a sinopse, uma espécie de *story line* mais extensa e elaborada.

3.2.1.4. Ação dramática

Nesse momento, o autor cria a estrutura de seu roteiro, divide o conteúdo em cenas e define a maneira como a história será contada. Durante esse processo, devem ser levados em consideração fatores como a distribuição do tempo e o papel do narrador, podendo este estar presente ou não na trama.

3.2.1.5. Tempo dramático

Nessa fase determina-se quanto tempo terá cada uma das cenas, cada qual com os seus diálogos já desenvolvidos. A partir daí será formulado o primeiro rascunho do roteiro, que será analisado pelo diretor e pelo produtor.

3.2.1.6. Unidade dramática

Nesse ponto, o roteiro já deve estar pronto para ser filmado. É o momento em que o diretor começa a trabalhar com a produção audiovisual em si. O elenco é escolhido pelo diretor, pelo produtor e pelo roteirista de forma a distribuir os papéis cautelosamente. Para isso, devem ser observados a relação do ator com o papel que irá representar e o elenco como um todo.

3.2.2. Diretores e produtores em ação

Diretores e produtores devem manter contato constante com roteiristas, mesmo que o trabalho destes já tenha chegado ao fim. Esse diálogo é necessário para garantir a coerência do conteúdo a ser filmado e é a partir de conversas como essas que o diretor orientará toda a equipe envolvida na produção. Cortes de roteiro podem ser realizados pelo diretor, se lhe parecer conveniente.

O diretor conta com a assistência de uma equipe de profissionais formada por assistentes de direção, diretores artísticos, de cenografia e de fotografia, operadores, iluminadores, técnicos de vestuário e de som.

A concretização de todo o trabalho se faz após a confecção de um roteiro técnico, a especificação dos trabalhos da equipe, filmagem, gravação e edição final do material.

3.3. Construção de personagem

Personagem e história devem manter uma relação constante e coerente, de forma a se completarem e tornarem o texto coeso. A partir de uma idealização de personagem, um autor pode criar sua história. O oposto também se mostra possível quando uma trama já concebida determina as figuras de que necessita para sua formação.

O personagem, como o próprio homem, se expressa e sente. Em audiovisual, o fluxo interior não pode ser exposto como na literatura, já que não admite a narração clara de reflexões. Por essa razão, cabe aos personagens a expressão do que pensam através da comunicação ou pela utilização do recurso de voz em *off*⁷. No que se refere aos sentimentos, estes sim podem ser demonstrados através da atuação em formato audiovisual. O espectador poderá captá-los através das reações e pelo comportamento dos personagens perante a ação. Em textos literários, os sentimentos podem ser descritos pelo narrador, independentemente de sua posição em meio à trama, ou até mesmo através de diálogos, quando são claramente anunciados pelos personagens portadoras.

A maneira de falar também é um fator de grande importância na caracterização de um personagem. Ela pode definir traços culturais, sociais, comportamentais, psicológicos e geográficos.

Quanto aos nomes dados aos personagens, o ideal é que se identifiquem com o meio onde estão inseridas, seu caráter, classe social e tipologia.

A formação dos agentes da história deve se basear em valores universais e pessoais, para aproximá-los da realidade ao máximo. Essa verossimilhança se

⁷ Recurso através do qual a fala do personagem se faz de forma independente da imagem que acompanha, não estando, assim, diretamente inserida dentro do contexto.

estabelece através da densidade humana dos personagens, como se fossem únicos, cada qual com sua trajetória, suas contradições e sua complexidade. Suas características devem ser bem combinadas de forma a garantir equilíbrio de personalidade e de composição.

Personagens podem agir consciente ou inconscientemente.

3.3.1. Tipos e categorias

3.3.1.1. Tipologia

Personagens podem ser estereotipadas, quando apresentam traços típicos e comportamento previsível, ou complexas, sendo estas mais profundas e enigmáticas.

3.3.1.2. Composição

A configuração básica de um agente da história deve ser realizada com base em três fatores: físico, social e psicológico.

Sob esse enfoque, também se considera a evolução do personagem, ou seja, suas transformações ao longo da trama.

3.3.1.3. Contraste

O nível de profundidade dramática do personagem é resultado de suas próprias contradições, ou seja, traços que a diferenciam das demais e dos seres vivos em geral.

DOC COMPARATO sugere que

“não se deve confundir uma personagem contraditória com uma personagem em conflito, porque a personagem contraditória exprime a sua complexidade através de ações antagônicas e quase sempre leva a cabo

atos díspares, porque tem uma direção dramática, isto é, tem um objetivo dramático, ao passo que a personagem em conflito, como não tem uma direção ou objetivo dramático, não atua contraditoriamente e é prisioneira do seu conflito, portanto, não evolui dramaticamente.”⁸

3.3.1.4. Dificuldade

O personagem pode ser revelado ao longo do desenvolvimento da história e não necessariamente no começo. A demonstração de suas características se faz de acordo com a sua profundidade e com a natureza da trama.

3.3.1.5. Papel

O personagem desempenha o papel de protagonista quando representa o núcleo dramático principal. Por trás da figura de uma pessoa, de um grupo delas ou de qualquer ser que tenha capacidade de ação e expressão, o protagonista é o herói da história.

O antagonista, por sua vez é aquele personagem que se opõe ao protagonista e assim como ele pode representar uma pessoa, um grupo ou um ser agente. Os antagonistas não costumam ser tão complexos quanto os personagens às quais se opõem, mas em alguns casos, podem ficar mais bem definidos que as demais.

Além do protagonista e do antagonista existem personagens secundários que dão corpo à trama. O mesmo papel é executado pelos chamados componentes dramáticos, que servem como elementos explicativos, de ligação e conclusão. São personagens estereotipados que não apresentam complexidade em sua estrutura.

⁸ Op. Cit. P. 134.

3.4. Adaptação

Segundo o crítico José Carlos Avellar

“A relação dinâmica que existe entre livros e filmes quase nem se percebe se estabelecemos uma hierarquia entre as formas de expressão e a partir daí examinamos uma possível fidelidade de tradução: uma perfeita obediência aos fatos narrados ou uma invenção de soluções visuais equivalentes aos recursos estilísticos do texto. O que tem levado o cinema à literatura não é a impressão de que é possível apanhar uma certa coisa que está num livro – uma história, um diálogo, uma cena – e inseri-la num filme, mas, ao contrário, uma quase certeza de que tal operação é impossível. A relação se dá através de um desafio...”⁹

A questão da adaptação de livros para o cinema vem acompanhada de um preconceito baseado na noção de que a reprodução do material em outro meio acaba por empobrecer seu conteúdo, ou até alterá-lo. Os julgamentos feitos sobre a fidelidade de uma adaptação são, por muitas vezes, superficiais e subjetivos. Dependem da relação entre o receptor e a obra original, a conceituação do autor e do responsável pela reprodução e da valorização da versão original.

De acordo com RANDAL JOHNSON,

“A insistência na ‘fidelidade’ – que deriva das expectativas que o expectador traz ao filme, baseadas na sua própria leitura do original – é um falso problema porque ignora diferenças essenciais entre os dois meios, e porque geralmente ignora a dinâmica dos campos de produção cultural nos quais os dois meios estão inseridos. Enquanto um romancista tem à sua disposição a linguagem verbal, com toda a sua riqueza metafórica e figurativa, um cineasta lida com pelo menos cinco materiais de expressão diferentes: imagens visuais, a linguagem verbal oral (diálogo, narração e letras de música), sons não verbais (ruídos e efeitos sonoros), música e a própria língua escrita (créditos, títulos e outras escritas).”¹⁰

⁹AVELLAR, José Carlos. *O chão da palavra: cinema e literatura no Brasil*. p. 124.

¹⁰PELEGRINI, Tânia; RANDAL, Johnson; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio; *Literatura, cinema e televisão*. p. 42.

A temporalidade e a questão cultural também incidem sobre o foco da adaptação. O intervalo que separa as produções cria novos contextos e novas tendências que acabam por separá-las naturalmente. A originalidade da primeira versão recebe novos aspectos, novas abordagens e se contamina por questões socioculturais recentes. A tecnologia evolui e oferece outras formas de representação.

A distância entre os modos de representação da realidade também caracteriza as transformações do material de origem. O cinema dispõe de técnicas para figurar a mensagem escrita, de modo que, não seria possível uma aplicação fiel da mesma, porém, em alguns casos, pode até refiná-la. Com relação ao estilo, ISMAIL XAVIER sintetiza:

“...ao destacar equivalências entre as palavras e as imagens, ou entre o ritmo musical e o de um texto escrito, entre a tonalidade de um enunciado verbal e a de uma fotografia, colocam-se no terreno do que chamamos de estilo. Tomam o que é específico ao literário (as propriedades sensíveis do texto, sua forma) e procuram sua tradução no que é específico ao cinema (fotografia, ritmo da montagem, trilha sonora, composição das figuras visíveis das personagens). Tal procura se apóia na idéia de que haverá um modo de fazer certas coisas, próprias ao cinema, que é análogo ao modo como se obtêm certos efeitos no livro, ‘modo de fazer’ que diz respeito exatamente à esfera do estilo.”¹¹

Em cada modalidade de apresentação de um conteúdo, os recursos usados são diferentes. No cinema, por exemplo, os pensamentos de um personagem cuidadosamente descritos em uma obra literária podem ser expostos através da técnica de voz em *off*. Ismail Xavier fala sobre a capacidade de se fazer uma boa adaptação:

¹¹ Op. Cit. p. 63

“...cineastas mais criativos, notadamente os mais modernos, fizeram do problema da adaptação algo muito mais interessante do que essa observação, tão comum aos intelectuais, de que o cinema não tem a profundidade da literatura. Eles fazem tal observação baseados na exclusiva experiência de filmes convencionais que o mercado oferece, nos quais é realmente raro o diálogo mais profícuo com a experiência literária. No entanto, figuras como Alain Resnais, Robert Bresson, Jean-Luc Godard, Manoel de Oliveira, Rainer Fassbinder e Pier Paolo Pasolini já nos mostraram o quanto uma exploração mais radical dos recursos de som e imagem pode quebrar nosso preconceito contra a adaptação.”¹² (p. 71-72)

Outra questão que deve ser considerada nessa temática é a possibilidade de mostrar conteúdos mais explícitos através da imagem. A linguagem literária tem maior liberdade na descrição de conteúdos polêmicos, tais como o sexo e a violência. Com o tempo, a censura vem se anulando, porém, ainda existe um tabu por parte de certos públicos. Esse bloqueio particular também pode prejudicar a visão perante uma reprodução.

3.5. Estruturas da narrativa

3.5.1. Introdução ao estudo de estruturas narrativas

Introduzindo o estudo de estruturas da narrativa, ROLAND BARTHES sintetiza:

“Compreender uma narrativa não é somente seguir o esvaziamento da história, é também reconhecer nela estágios, projetar os encadeamentos, horizontais do fio narrativo sobre um eixo implicitamente vertical; ler (escutar) uma narrativa não é somente passar de uma palavra à outra, é também passar de um nível ao outro.”¹³

¹² Idem. p. 71

¹³ BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard; *Análise estrutural da narrativa*. p. 26

E também sugere três níveis de descrição: o das funções, o das ações e o da narração.

Funções são as primeiras unidades responsáveis pela significação do conteúdo. Ela sugere elementos que se desenvolverão ao longo da história. Ainda de acordo com ROLAND BARTHES, “A função é evidentemente, do ponto de vista lingüístico, uma unidade de conteúdo: é o que quer dizer um enunciado que o constitui em unidade funcional, não a maneira pela qual isto é dito”¹⁴.

Dentre as funções estão também os índices, que não remetem a um ato que se desencadeará, mas sim informam, complementam a trama. Caracterizam personagens, ambientes, entre outros.

A significação produzida pelas funções encaminha a compreensão da narrativa para o nível das ações, onde se encontra a atuação dos personagens. Esses, por sua vez, encontram sua inteligibilidade no nível da narração.

3.5.2. Categorias da narrativa literária

A narrativa é formada, basicamente, pelos seguintes componentes:

- a) Personagens – Definem-se pelas características e pelas ações;
- b) Enredo – Ação, organização dos fatos;
- c) Tempo – Este pode ser cronológico, quando transcorre de acordo com medidas de tempo real, ou psicológico, sendo este baseado no tempo mental do personagem;
- d) Espaço – Lugar definido pela descrição ou apenas citado;
- e) Discurso – Este pode ser direto, se transmitir a fala do próprio personagem, indireto, quando o narrador traduz a fala do personagem, ou indireto livre, caracterizado pela fusão entre fala do narrador e fala do personagem;

¹⁴ Op. Cit. p. 29

f) Foco narrativo – De terceira pessoa: Provém de fora da história, podendo ser realizada pelo narrador onisciente (tudo sabe, conhece a interioridade dos personagens) ou pelo narrador-personagem (conta o que vê através de sua própria participação na história). De primeira pessoa: Proveniente do interior da história, se faz através de um narrador observador que tudo vê.

4. O LIVRO

4.1. O autor

John Anthony Burgess Wilson nasceu em Manchester no ano de 1917. Formou-se em inglês na Universidade de Manchester, especializou-se em Joyce e Shakespeare e serviu o exército como professor, junto ao Serviço Colonial britânico na Malásia, no período de 1954 a 1960, quando também deu início à sua carreira literária. Escreveu dezenas de obras, incluindo peças de teatro e biografias. Além de escritor, foi responsável, também, pela composição de diversas peças para orquestras, entre elas uma versão musical de *Ulysses*.

Ao retornar à Inglaterra em 1960, descobriu um tumor, até então considerado inoperável, no seu cérebro. A previsão de um ano de vida a mais foi o que lhe impulsionou a escrever o maior número possível de obras para garantir o conforto de sua esposa. Entre elas estava Laranja Mecânica (*A Clockwork Orange*), cuja conclusão se deve a um erro médico que lhe rendeu ainda muitos anos de vida.

Laranja Mecânica é uma obra parcialmente autobiográfica, pois a personagem do escritor que tem a sua máquina de escrever destruída por um bando de malfeitores e que assiste à violação da mulher é o próprio Burgess. A esposa do escritor havia sido brutalmente atacada em Londres, por representantes do exército norte-americano, acabando por abortar.

Nos muitos outros e inesperados anos que se seguiram, Burgess produziu uma grande quantidade de títulos e envolveu-se com a linguagem cinematográfica. Criou as línguas pré-históricas faladas no filme *A Guerra de Fogo*, de Jean Jacques

Annaud, em 1981, e também parte do roteiro da minissérie Jesus de Nazaré, de Franco Zeffirelli, em 1977.

Morreu em Londres, no ano de 1993, aos 76 anos, deixando uma grande obra composta por trinta e duas novelas, duas obras teatrais, dezesseis obras não fictícias e alguns musicais, sendo um deles, inclusive, uma adaptação do próprio *Laranja Mecânica*.

4.2. A Laranja Mecânica literária de Anthony Burgess

Ao receber o diagnóstico de um tumor maligno em seu cérebro, o que lhe daria no máximo mais um ano de vida, o escritor inglês tomou a decisão de escrever o maior número possível de livros e assim garantir o futuro de sua esposa com o lucro dos direitos autorais. Mudou-se para a cidade de Hove, ao sul da Inglaterra, onde escreveria dez romances. No caso de uma previsão médica confirmada, apenas cinco livros e meio teriam sido escritos, sendo *Laranja Mecânica* (*A Clockwork Orange*) o inacabado. Porém, o período prognosticado chegou ao fim e só assim Burgess teve a chance de finalizar a obra, cerca de um ano mais tarde.

O livro, que já adotava uma ambientação futurista, teve tal característica fortalecida pelo choque do autor que, ao voltar de uma viagem feita à Malásia, impressionou-se com a modernização que agora caracterizava seu país. Junto com o desenvolvimento da cultura pop, surgiam gangues de adolescentes, cuja rivalidade era marcada basicamente entre *Mods* e *Rockers*, os grupos precursores do *punk* que buscavam dominar o cenário da época.

“Ele se preocupava com a efemeridade: o perigo em utilizar o jargão de Mods e Rockers era que aquilo tudo estaria ultrapassado quando o livro fosse publicado, quanto mais dali a uma geração. Com relutância, Burgess enfiou o primeiro rascunho em uma gaveta e foi cuidar de outros trabalhos.”

Blake Morrison¹⁵

Em 1961, em uma viagem à Leningrado, Burgess aprofundou-se nos estudos da língua russa. Juntando-se esse fato à constatação de que o regime totalitário da União Soviética também encontrava problemas com constantes disputas entre gangues de adolescentes, decidiu retomar o seu projeto e concluiu o livro ainda durante sua viagem, no ano seguinte.

A contribuição da língua russa, misturada ao inglês, foi fundamental para a inclusão de uma nova linguagem na narrativa: o *nadsat*. Esta ajudou a reforçar a ambientação de uma Inglaterra futurista e o clima de estranhamento típico de uma literatura de ficção científica. O próprio título (*A Clockwork Orange*) foi retirado da gíria inglesa “*as queer as a clockwork orange*”, utilizada para denominar aquilo que é esquisito, incomum.

O cenário apocalíptico e moderno pretendido por Burgess não permitiu que a realidade fosse ignorada. Para tal, elementos da sociedade, tais como a violência e o sistema penitenciário, foram intensificados, mas suas essências foram mantidas.

Mesmo mostrando a natureza real da violência, o autor dá um desfecho otimista à trama, que está diretamente relacionado a estrutura do livro: 21 capítulos divididos igualmente em três partes. Considerado um romance de formação, *Laranja Mecânica* foi estruturado de forma que Alex alcançasse a idade adulta (21 anos, de

¹⁵Blake Morrison é escritor e editor, e foi responsável pelo prefácio da edição de 1996 de *Laranja Mecânica* pela Penguin Books

acordo com a cultura anglo-americana) e sua maturidade justamente no último capítulo.

Ainda quanto à estrutura da narrativa, essa se faz em primeira pessoa, onde quem fala é Alex, o protagonista. Em seu papel de narrador onisciente, a personagem trata o leitor como se acabasse de conhecê-lo e a partir de então relata suas experiências.

Laranja Mecânica é considerada um dos ícones literários da alienação pós-industrial ao lado das obras *1984*, de George Orwell, e *Admirável Mundo Novo*, de Aldous Huxley.

A obra de Anthony Burgess sofreu modificações na edição americana, sendo um glossário *nadsat* introduzido e o último capítulo retirado, sob alegação da inadequação de um final otimista ao resto da trama.

Passados nove anos da conclusão de *Laranja Mecânica*, a obra foi adaptada para o cinema pelo diretor Stanley Kubrick, que o fez de acordo com a edição americana e tornou-o um clássico do cinema *cult*.

Versão em português:

Laranja Mecânica/Anthony Burgess; tradução Fábio Fernandes.-São Paulo: Aleph, 2004.

4.3. Aspectos da linguagem

O texto do livro *Laranja Mecânica* manifesta-se através de prosa, e segue a modalidade do romance. Apesar de contar com um trecho autobiográfico, pode ser

classificada como ficção, já que é predominantemente construída de acordo com a imaginação do autor.

A narrativa é contada em primeira pessoa pelo protagonista, Alex, que interage com o leitor ao longo da narração, em trechos como *“Agora eu recomeço, e aí é que entra a parte triste e tipo assim trágica da história, meus irmãos e únicos amigos, na Prestata (ou seja, Prisão Estatal) Número 84F.”* (p. 77)

Alex constantemente reproduz seus sonhos, mas, por serem contados de forma ordenada, não podem ser considerados constituintes de um monólogo interior. Eles são devidamente descritos, chegando, muitas vezes a ter uma relação direta com a realidade do protagonista.

Alex, o personagem principal, é um ser humano, dotado de complexidades, e mudanças constantes, variáveis de acordo com o momento da narrativa do enredo. De acordo com a classificação por sua variedade, apresenta-se como personagem individual, pois sua personalidade é claramente definida, mesmo que esteja em constante mutação.

No que se refere aos demais personagens, cabe avaliar a ausência de um antagonista específico, já que Alex se depara com um conjunto de agentes que lhe impõem conflitos diversos. Entre eles estão:

- Seus companheiros de gangue: Pete, Georgie e Tosko;
- Seus pais;
- Suas vítimas;
- Seus companheiros de cela;
- O capelão da prisão;
- Os doutores responsáveis pelo Método Ludovico;
- O Ministro do Interior, entre outros.

A conotação é clara ao longo da história, principalmente nos relatos de Alex sobre o efeito causado pela ingestão do leite *moloko-com*, pontuados por metáforas e associações complexas, como no trecho “...aquele pedaço de prata começou a crescer, crescer, crescer e era tão brilhante e feroz que precisei apertar os glazis¹⁶ para enxergá-lo. Ficou tão grande que se tornou não só aquele cubículo inteiro mas todo o Korova, a rua inteira, toda a cidade. Então foi o mundo inteiro, e depois todo o tudo...”.(p. 141) Alex referia-se a um maço de cigarros que vira no chão.

A conotação está presente, principalmente e mais claramente, na utilização da linguagem *nadsat*, concebida e utilizada pelo autor com o intuito de causar estranhamento, indiciar futurismo e criar uma atmosfera jovial. Todas as demonstrações conotativas encontradas na obra dão à mesma as características da complexidade, multissignificação e variabilidade.

Outro fator marcante na narração é o nível de descrição adotado pelo narrador-protagonista. Alex detalha seus sentimentos, suas insatisfações, os ambientes pelos quais passa, o contexto sócio-político e até os atributos físicos dos demais personagens. Um exemplo é a passagem em que Alex descreve as roupas utilizadas por ele e por seus *druguis*¹⁷: “Nós quatro estávamos no auge da moda, o que naqueles dias era vestir um par de calças pretas bem justas com o bom e velho molde de geléia, como a gente chamava, encaixado na virilha por dentro das calças para proteger, além do que também formava uma espécie de desenho que dava para videar¹⁸ com bastante clareza dependendo da luz...Também vestíamos paletós sem lapela que iam até a cintura, tipo colete, mas com ombros muitos grandes dentro...usávamos umas gravatas off-white que mais pareciam purê de kartofel¹⁹ ou

¹⁶ Olhos, na linguagem *nadsat*.

¹⁷ Amigos, na linguagem *nadsat*.

¹⁸ Observar.

¹⁹ Batata.

batata com uma espécie de desenho feito com garfo.” (p. 4) Percebe-se que na própria descrição detalhada o narrador utiliza-se de recursos conotativos.

O enredo da história é bastante complexo, sendo esse marcado por um grande número de conflitos divididos basicamente em três partes. Entre eles estão a relação de Alex com seu bando, os crimes cometidos, a prisão, o tratamento, o reencontro com os pais, as relações políticas, entre outros. A quantidade de personagens acaba por originar, também, um vasto conjunto de ações. Alguns personagens são eliminados da trama, outros reaparecem e freqüentemente novos se integram, explicando o movimento constante do enredo.

O autor não especifica em que país se passa a história. Porém, existe uma riqueza ambiental, em que vários conflitos se desenvolvem. Os principais locais abordados são a casa do protagonista, as ruas, a prisão, a clínica de reabilitação e o Bar Korova. No mais, existem outras localidades essenciais para a conexão de fatos, entre eles estão os ambientes em que os crimes foram executados.

O enredo transcorre de acordo com o tempo cronológico, o que é claro no momento em que Alex analisa um intervalo de tempo: *“...percebi pelo meu relógio que não havíamos ficado fora mais do que dez minutos.”* (p. 13) O resto da história se realiza sob a mesma forma de representação temporal, seguindo a lógica de padrões fixos de medida.

O estilo adotado pelo autor aborda, simultaneamente, variações da língua e das formas gramaticais. O *nadsat* é um exemplo, assim como a forma infantil que o protagonista tem de se expressar, através de termos como “buábuá” que se refere ao ato de chorar.

O fechamento do texto é direcionado ao leitor, quando Alex deixa claro o fim de sua narrativa, chegando, inclusive, a despedir-se: *“É isso que vai ser então,*

irmãos, quando chego ao fim dessa história. Vocês estiveram por toda parte com seu jovem drugui Alex, sofrendo com ele, e videaram alguns dos bratchnis²⁰ mais graznis²¹ que o velho Bog²² já fez, todos em cima do seu velho drugui Alex. E tudo isso era porque eu era jovem. Mas agora, quando termino esta história, irmãos, não sou jovem, não mais, ah, não...Amanhã tudo será tipo assim flores de perfume doce e a terra vonr²³ girando e as estrelas e a velha Luna lá em cima e seu velho drugui Alex totalmente odinok²⁴ procurando tipo assim uma parceira...Mas vós, Ó, meus irmãos, lembrai-vos de quando em vez deste era vosso pequeno Alex. Amém. E aquela ka²⁵ total.” (p. 191) Observa-se que, ao mesmo tempo que Alex coloca um fim pontual a sua história, também deixa em aberto o seu futuro, dando ao leitor a possibilidade de construí-lo de acordo com sua própria imaginação. Seu fechamento pode, portanto, ser considerado dúbio, no que se refere à sua exatidão conclusiva.

É importante também considerar a presença de questões polêmicas abordadas no texto, tais como a política, o sistema penitenciário, a religião, a evolução da tecnologia e a violência, explícita em toda a trama.

Quanto à liberdade de criação do autor, essa é clara principalmente através de sua própria linguagem (*nadsat*) até a adaptação e inserção de um fato que ocorreu em sua vida.

²⁰ Miserável.

²¹ Sujo.

²² Deus.

²³ Fedido.

²⁴ Sozinho.

²⁵ Merda.

4.4. Aspectos da estrutura narrativa

4.4.1. Personagens

Alex é o protagonista e narrador e será abordado detalhadamente na análise do personagem principal.

Sua gangue é formada por Tosko, Pete e George. Dentre eles, o que mais se difere é o primeiro, sendo o mais abordado pelo narrador, que lhe classifica principalmente por seus atributos físicos como, gordo, sujo e pela ausência de vaidade do mesmo. Os demais apresentam características semelhantes entre si. São passivos, demonstram uma boa capacidade de argumentação e são bons de briga, mas não tanto quanto seus outros companheiros. Georgie falece e Pete transforma-se em um bom homem.

Billyboy é o líder de uma gangue rival. Este também é caracterizado, principalmente, por seus atributos físicos, bem semelhantes aos de Tosko. Os dois juntos encaram uma reviravolta em seus papéis e tornam-se policiais.

Frank Alexander, cuja identidade só é descoberta na terceira parte do livro, é um escritor cuja idade está entre 30 e 40 anos, usa óculos e tem estatura baixa. Este personagem apresenta o lado autobiográfico da história, e é traumatizado pela perda da esposa violada por Alex e sua gangue.

Os nomes dos pais de Alex não são apresentados, sendo apenas chamados por “Pê” e “Eme”. Sua mãe é ingênua e chora com frequência. O pai é trabalhador e pouco expressivo. Ambos são submissos ao filho.

O capelão da Prisão Estatal, cujo nome também não é abordado, é admirador de Alex, da Bíblia e é caracterizado pelo seu carisma. Utiliza-se das informações de Alex para firmar sua posição perante o diretor do presídio.

Doutor Brodsky, o responsável pela aplicação do Método Ludovico é bem vestido e tem aparência imponente. Assim como seu assistente, o Doutor Branom, conquista a simpatia do protagonista inicialmente, sendo depois da realização de seu trabalho, visto pelo mesmo como rival.

Além desses personagens estão as vítimas da violência causada por Alex e seu bando, os colegas de cela, as meninas com quem o protagonista se relaciona, as velhas usadas como álibis, os enfermeiros, o Ministro do Interior, entre outros.

4.4.2. Enredo/organização dos fatos

A história divide-se em três partes, sendo cada uma delas formada por sete capítulos.

Parte 1: Apresentação do narrador e sua gangue; descrição do Bar Korova, tal como do leite incrementado servido no mesmo; a primeira demonstração de violência contra um professor; assalto à loja de doces; ataque ao bêbado; a briga com a gangue de Billyboy; a invasão seguida de espancamento e estupro na casa de F. Alexander; Alex briga com seus companheiros; Alex estupra duas meninas de 10 anos; a invasão à mansão da velha dos gatos; Alex é preso.

Parte 2: Alex é condenado a 14 anos de prisão; Alex é informado sobre a morte de Georgie; um dos presos é assassinado por Alex; Alex é selecionado pelo Ministro do Interior e submetido ao Método Ludovico; Alex é regenerado e liberado.

Parte 3: Alex volta para casa e descobre que foi substituído por Joe, o novo inquilino; Alex é atacado por um grupo de velhos na Biblioteca Pública; Billyboy e Tosko, agora policiais, agridem Alex; Alex retorna ao lar de F. Alexander; o escritor descobre sua identidade; Alex tenta suicídio; o Método é revertido; Alex forma uma

nova gangue; Alex reencontra Pete, que está casado; Alex encerra a história demonstrando ser adulto.

O último capítulo da terceira parte é tido pelo próprio autor como a “redenção” de Alex, onde este demonstra uma mudança de comportamento natural, em oposição à indução da linha de ação.

4.4.3. Tempo

O tempo da narrativa é cronológico, seguindo padrões temporais reais.

4.4.4. Espaço

Não é citado o país, e nem a cidade, em que se passa a história. Os ambientes onde se desenvolvem os conflitos são diversos e variáveis de acordo com a parte da trama. Os principais são a casa do protagonista, o Bar Korova, as ruas, a Prisão Estatal e a clínica de regeneração, tendo destaque também cenários como a casa do escritor F. Alexander, a Biblioteca Pública e o apartamento onde Alex tenta o suicídio.

4.4.5. Discurso

A modalidade adotada na narrativa é a de discurso direto, onde a história é contada pelo protagonista Alex. Deve-se ressaltar também a apresentação de uma série de diálogos, onde o personagem principal sempre está em um dos extremos.

4.4.6. Foco narrativo

Provém de fora da história e é realizado por Alex, o narrador-personagem. Constitui um foco narrativa de terceira pessoa.

4.4.7. Funções e índices

A história é pontuada por uma série de funções e índices claros e necessários para a coesão estabelecida ao longo da trama. Todos os sonhos descritos por Alex, sendo eles próprios ou até de seu pai, originam algum fato real. Um exemplo é o pesadelo onde Georgie toma a liderança do bando para si, o que é de fato arquitetado pelo mesmo no dia seguinte em que Alex sonha. Dentre as funções, também estão os anúncios que o narrador faz de que haverá uma mudança no rumo de sua história, como no trecho *“Ó, meus irmãos, sair daquele zoológico grazni fedido assim que pudesse. E, conforme vocês videarão se continuarem lendo, não levou muito tempo para isso acontecer.”* (p. 79) Alguns índices de condutas dos personagens oferecem o caminho para o desenvolvimento dos mesmos, como por exemplo, a passividade que era mais característica em Pete, o único drugui que se regenera por conta própria. Entre esses índices estão também informações como a idade do protagonista, que só é revelada no meio da trama.

4.5. O protagonista

Alex, o personagem principal e também narrador, apresenta uma dinamicidade complexa influenciada pelos diferentes momentos da narrativa. Suas características variam notavelmente de uma parte para a outra, sendo ideal o estudo de sua personalidade em cada uma dessas fases.

Primeira parte: Logo no princípio da narrativa, duas características são marcantes: o senso de liderança de Alex e a linguagem que utiliza, o já comentado *nadsat*. Seus colegas de gangue são introduzidos pelo mesmo como “seus druguis”, e dentre eles, Tosko é o mais criticado pelo protagonista. Alex comunica-se bem, é desenvolto e tem uma capacidade descritiva clara. Costuma analisar objetos, pessoas, locais e situações minuciosamente e atribuir-lhes características metafóricas. Sobre suas características físicas, nada é revelado, porém, é possível perceber que a vaidade está entre os seus principais valores. Alex é exigente com sua aparência, gosta de estar na moda e critica outros personagens tanto pelo físico, como pelo comportamento. A ironia é constante no seu modo de se comunicar, inclusive na forma com que utiliza a figura de Deus (por ele chamado por Bog). Alex admira o sangue, encara a briga com arte e mantém vícios como o fumo e o consumo de bebidas alcoólicas. Demonstra aversão a bêbados e velhos através da forma com que os desclassifica. Questionador, gosta de ouvir o que suas vítimas pensam a respeito da vida, como fica claro no trecho *“Então eu falei pro Tosko parar um pouco, porque às vezes me interessa sluchar²⁶ o que alguns desses decreps²⁷ starres²⁸ tinham para dizer sobre a vida e o mundo.”* (p. 16), quando está agredindo um bêbado.

Alex demonstra admiração por escritores, embora tenha o hábito de rasgar livros. A sua paixão é a música clássica, capaz de inspirá-lo a cometer atos de violência de qualquer espécie, em especial a Nona Sinfonia de Beethoven. A música pop não lhe agrada.

Alex ainda está na escola, mora com os pais, é filho único e exerce seu senso de liderança também perante seus responsáveis. Mente para ambos, garantindo

²⁶ Escutar.

²⁷ Decrépitos.

²⁸ Velho, velha.

trabalhar no período da noite. Com seu poder de persuasão aguçado, mostra-se um bom filho chegando, inclusive, a dar dinheiro roubado ao seu pai como se este fosse fruto do seu trabalho.

A noite é o seu período favorito do dia, segundo ele, *“a noite é dos jovens”*.

Na passagem em que estupra as duas meninas de menos de 10 anos, o protagonista denomina-se Alexandre, o Enorme.

Ao final da primeira parte é finalmente revelada a idade de Alex: 15 anos.

Segunda parte: A partir do momento em que é preso, Alex passa a ser chamado pelo número 6655321, o que denota a perda de sua importância e até mesmo de sua condição originalmente humana. Alex desenvolve uma preocupação explícita com a questão da justiça, vendo em si mesmo uma vítima dos fatos e buscando convencer o leitor do mesmo através de trechos como *“Então todas as luzes se apagaram e dois tipo assim refletores começaram a brilhar vindos dos quadrados de projeção, e um deles estava apontando direto para Vosso Humilde e Sofredor Narrador.”* (p. 125) O lado crítico de Alex se mantém e é claro em passagens onde se refere negativamente aos presidiários como se não fosse um deles. A sujeira e a desorganização ainda o incomodam, como se ainda não tivesse se acostumado ao seu novo modo de vida. O aspecto religioso torna-se mais ativo na vida do protagonista, que depende da aceitação do mesmo para manter a condição de admiração perante o capelão do presídio. No período transcorrido dentro da prisão, Alex expõe seu lado prestativo e trabalhador, porém sua admiração pela violência é mantida, tanto quanto o desejo de vingar-se de seus ex-druguis. O carisma do personagem, já presente na primeira parte, permanece principalmente nos momentos em que este trata os leitores como verdadeiros

amigos e talvez até os únicos. Alex mostra-se traído e desiludido com a relação que mantinha com seus druguis e com os companheiros de cela e posiciona-se friamente ao ser informado sobre a morte de Georgie. Dentre as características marcantes de Alex está, também, o hábito que tem de buscar compreender tudo o que acontece com seu corpo e sua mente. O personagem vive a analisar seus incômodos e buscar justificativas para os mesmos. Na passagem “...o que pude notar foi como eu me sentia fraco e atribuí isso à mudança da pishka²⁹ da prisão para aquela nova e rica pishka e as vitaminas que haviam sido injetadas em mim.” (p. 102) evidencia essa característica. Alex também é questionador, e deseja saber todos os procedimentos aos quais é submetido. Essa característica indicia insegurança e medo.

Terceira parte: Com o resultado alcançado pelo Método Ludovico, Alex desenvolve características opostas às habituais. O protagonista, que mostrava-se forte, corajoso e determinado até então, torna-se frágil, ingênuo e medroso, sendo inclusive comparado a um bebê em algumas passagens. O mal estar que enfrenta com frequência causa-lhe o choro e a covardia. Alex compara a si mesmo a uma laranja mecânica, sem nem ao menos saber o que o termo significa. O personagem desenvolve mecanismos próprios para fugir de situações de risco, como pedir desculpas ou acatar a qualquer tipo de ordem. O desenvolvimento de um caráter suicida se dá no momento em que Alex não se sente capaz de suportar as consequências acarretadas pelo tratamento de regeneração. Durante o período de fraqueza do protagonista, nota-se sua clara capacidade de conquista e compaixão do leitor, que inexplicavelmente sente-se atraído pelo mesmo desde o início da trama.

²⁹ Comida.

A partir do momento em que o tratamento é revertido, Alex volta a apresentar suas características iniciais, principalmente a agressividade e a determinação. Seu senso de liderança reaparece na relação com seus pais, quando esses demonstram arrependimento pela substituição do filho por Joe, o inquilino. Os desejos sexuais e ímpetos violentos voltam a tomar conta de Alex e de seu imaginário, porém o personagem não consegue desvincular-se da imagem de fragilidade enquanto permanece internado no hospital.

A mudança mais significativa de Alex ocorre no final da trama, quando já com 18 anos e trabalhando, o protagonista desenvolve novos valores, dentre eles o desejo de casar-se e ter filhos. A foto do bebê encontrada em seu bolso é um indício dessa alteração de ideais.

Alex põe fim à sua história de forma amigável e promissora, mantendo o carinho do leitor e também sua torcida.

5. O FILME

5.1. O diretor

Jacques L. Kubrick nasceu no dia 26 de julho de 1928 em Nova York. Alguns anos depois, quando já freqüentava a escola, foi considerado problemático devido a dificuldade de sociabilidade que tinha perante os seus colegas e a capacidade já avançada para ler e escrever. O interesse pela leitura intensificou-se, assim como a prática do xadrez e a paixão pela fotografia.

Kubrick fazia parte do clube de fotografia da escola, o que lhe estimulava ainda mais o estudo acerca desta arte. Para aprofundar-se, assistia a todos os filmes exibidos nos cinemas locais e analisava as técnicas de filmagem.

Ainda aos 16 anos, após a conclusão de seus estudos no Liceu, Stanley tornou-se fotógrafo da revista *Look*, uma publicação conhecida principalmente pela qualidade de suas imagens. Além de desenvolver a sua capacidade para o fotojornalismo e realizar uma série de fotoensaios, foi durante os anos que se seguiram que se mostrou um entusiasta do cinema fazendo com que se concentrasse aos mínimos detalhes dos filmes que assistia.

Kubrick iniciou a sua carreira como realizador independente em 1950, com o curta-metragem *Day of the Fight*, considerado extraordinário para um primeiro filme graças aos enquadramentos captados pelo diretor. Essa é uma das marcas que estão presentes em todos os seus filmes: tomadas a partir de ângulos fora do comum.

Após a desistência do emprego na *Look* para dedicar-se ao cinema e um período de dificuldades financeiras, que contornava sustentando a si e a sua mulher

com o dinheiro que ganhava em partidas de xadrez, o diretor filmou *Fear and Desire*, seu primeiro longa-metragem. Sua primeira exibição pública, e ainda produzida de forma independente, impressionou a muitos críticos de cinema e seguiu-se por outra produção marcante: *A Morte Passou Perto (Killer's Kiss)*.

A carreira árdua e independente teve fim antes das filmagens de *O Grande Golpe (The Killing)*, quando a Harris-Kubrick Pictures Corporation foi formada em parceria com o produtor James B. Harris. Juntos produziram aquela que é considerada a primeira obra-prima de Stanley Kubrick: *Glória Feita de Sangue (Paths of Glory)*, que abriu caminhos para a produção do romance *Spartacus*.

Agora em seu segundo casamento, com Susanne Christian, atriz de *Paths of Glory*, Kubrick entrou para o circuito hollywoodiano com a filmagem de *Spartacus*, um sucesso comercial. Mas foi *Lolita* que mudou definitivamente o futuro do diretor. O filme foi produzido sem interferência de estúdio algum, com baixos custos e o lucro foi o maior que houvera obtido até então. Foi então que a Harris-Kubrick Corporation finalmente conquistou a sua independência da comunidade cinematográfica e produziu sucessos como *Doutor Fantástico (Dr. Strangelove)* e a ficção científica *2001-Uma Odisséia no Espaço (2001: a Space Odyssey)*.

Kubrick ainda chocou o público com o polêmico *Laranja Mecânica (A Clockwork Orange)*, encantou com a beleza estética de *Barry Lyndon* e destacou o talento de Jack Nicholson em *O Iluminado (The Shining)*. Os últimos filmes de sua carreira foram *Nascido para Matar (Full Metal Jacket)* e *De Olhos Bem Fechados (Eyes Wide Shut)*, considerado pelo próprio diretor o seu melhor trabalho.

Stanley Kubrick faleceu no dia 7 de março de 1999, dias após a estréia de seu último filme, aos 70 anos, de um ataque do coração.

“Somos capazes do maior bem e do maior mal, e o problema é que muitas vezes não somos capazes de distinguir entre um e outro quando servem os nossos propósitos.”³⁰

Stanley Kubrick

Essa foi a temática de grande parte dos seus filmes, onde oposições estão sempre presentes. O bem contra o mal; o amor contra o ódio; o desejo e o medo; a fidelidade e a traição. As personagens principais dos filmes de Kubrick lutam com forças internas que se acentuam pelo contexto histórico e social em que vivem. A luta interior das personagens centrais é analisada sob ângulos diversos, podendo se manifestar através de uma natureza conflitante com a sociedade ou através da necessidade de determinadas reações.

Kubrick dava margem para que o expectador formulasse suas próprias conclusões, muitas vezes ocasionando conflitos visuais para colocá-los a pensar. Em sua obra, composta por quatro filmes de guerra, dois policiais, dois de ficção científica, dois épicos históricos, um de terror e dois sobre as relações sexuais, era sempre mantida a devida cautela por parte do diretor para que sua visão do sentido dos filmes não fosse mostrada. Sua abordagem não-verbal foi clara em grande parte de suas produções, onde permitiu que as imagens e a trilha falassem por si. Essa era a marca principal do simbolismo de Stanley Kubrick, que em alguns casos só pode ser detectada através de uma análise delicada das imagens.

“A essência da expressão dramática está em fazer com que uma idéia chegue aos expectadores sem que seja claramente declarada. Quando dizemos algo diretamente, isso nunca é tão forte como quando permitimos que as pessoas o descubram por si mesmas.”³¹

Stanley Kubrick

³⁰ CIMENT, Michel: Kubrick. Faber & Faber, 2001.

³¹ DUFFY, Martha & SCHICKEL, Richard: Kubrick's Grandest Gamble: Barry Lyndon. Time, 15 de dezembro de 1975

Foi a visão artística do cinema que despertou em Stanley Kubrick a preciosidade na obtenção das cenas que desejava, e o diretor fazia o que fosse necessário para consegui-las, assim como o fez quando atuava como fotógrafo. Por essa razão e por muitas outras é considerado, ainda nos dias de hoje, um poeta visual.

Filmografia:

Day of the Fight (*Day of the Fight*) – 1951

Flying Padre (*Flying Padre*) – 1951

Fear and Desire (*Fear and Desire*) – 1953

The Seafarers (*The Seafarers*) – 1953

A Morte Passou Perto (*Killer's Kiss*) – 1955

O Grande Golpe (*The Killing*) – 1956

Glória Feita de Sangue (*Paths of Glory*) – 1957

Spartacus (*Spartacus*) – 1960

Lolita (*Lolita*) – 1962

Doutor Fantástico (*Dr. Strangelove*) – 1964

2001-Uma Odisséia no Espaço (*2001: a Space Odyssey*) – 1968

Laranja Mecânica (*A Clockwork Orange*) – 1971

Barry Lyndon (*Barry Lyndon*) – 1975

O Iluminado (*The Shining*) – 1981

Nascido para Matar (*Full Metal Jacket*) – 1987

De Olhos Bem Fechados (*Eyes Wide Shut*) – 1999

5.2. A Laranja Mecânica cinematográfica de Stanley Kubrick

A obra *Laranja Mecânica* de Anthony Burgess foi oferecida a Kubrick como projeto quando *Doutor Fantástico* ainda estava sendo filmado. O romance foi imediatamente rejeitado pelo diretor, que considerava a linguagem *nadsat*, essencial na narrativa, complexa e difícil de ser trabalhada. Porém, a nova liberdade de mostrar conteúdos até então proibidos, tais como o sexo e a violência, influenciaram a decisão de Kubrick, e *Laranja Mecânica* começou a ser filmado em 1970, reproduzindo fielmente a linguagem enigmática criada por Burgess.

Baseada na edição americana do livro, lida por Kubrick, a versão cinematográfica não conta com o último capítulo da obra inglesa e original, para desagrado de seu autor. Mas foi nas mãos de Kubrick que a obra ganhou a importância que representa nos dias de hoje.

A produção de *Laranja Mecânica* só foi possível devido ao contrato assinado com a Warner Brothers que, excepcionalmente, adiantou uma verba de dois milhões de dólares. Sob controle absoluto de Kubrick, a realização do filme, tal como a montagem final e sua exibição foram trabalhados cautelosamente para evitar prejuízos. A estratégia só não evitou tais problemas, como também gerou o inesperado lucro de 40 milhões de dólares. Porém, outro obstáculo surgiu no período inicial de exibição do filme: a censura.

Repleto de cenas de sexo e violência, *Laranja Mecânica* chocou os críticos de cinema e recebeu o certificado X, que classificava os filmes de conteúdo pornográfico e artisticamente pobres. Paralelamente, vários incidentes ocorridos na Inglaterra foram diretamente associados à história de Alex DeLarge. Kubrick, então, buscou sua defesa dentro da essência dessa mesma obra, que aborda a questão do

livre-arbítrio explicitamente em passagens como aquela em que o capelão diz a Alex que “quando um homem deixa de poder escolher, deixa de ser homem”. Porém, nenhum argumento foi capaz de provar a imparcialidade do filme perante tais acontecimentos, o que fez com que o próprio diretor solicitasse sua suspensão no Reino Unido.

“Tentar atribuir à arte qualquer responsabilidade nos acontecimentos da vida, parece-me o mesmo que inverter as coisas. A arte imita a vida, não a cria e nem provoca acontecimentos. Mas, atribuir qualidades poderosas de sugestão a um filme vai contra a visão aceita cientificamente de que até mesmo depois de uma hipnose profunda, num estado pós-hipnótico, não é possível forçar as pessoas a fazer algo que vá contra sua natureza.”³²

Stanley Kubrick

Alex, a personagem principal da trama, encaixa-se nos conceitos básicos dos filmes de Stanley Kubrick, refletindo a oposição entre o bem e o mal em meio à sociedade. O diretor caracterizou a personagem de forma que essa não deixasse dúvidas com relação a sua ambigüidade interior.

Curiosamente, mesmo perante toda a polêmica que causou, o filme foi indicado ao Oscar em 4 categorias: melhor filme, melhor diretor (Stanley Kubrick), melhor roteiro adaptado (Stanley Kubrick) e melhor montagem (William Butler). Não levou a estatueta em nenhum dos quesitos, mas provou a sua qualidade.

Só depois da morte do diretor, já em 2000, a exibição pública de *Laranja Mecânica* foi permitida no Reino Unido.

³² STRICK, Philip & HOUSTON, Penélope: *Modern Times: An Interview with Stanley Kubrick*. Sight and sound, Primavera de 1972.

5.2.1. Ficha técnica

Título Original: A Clockwork Orange

Gênero: Ficção Científica

Tempo de Duração: 138 minutos

Ano de Lançamento (Inglaterra): 1971

Estúdio: Warner Bros. / Hawk Films Ltd. / Polaris Production

Distribuição: Warner Bros.

Direção: Stanley Kubrick

Roteiro: Stanley Kubrick, baseado em livro de Anthony Burgess

Produção: Stanley Kubrick

Música: Wendy Carlos

Direção de Fotografia: John Alcott

Desenho de Produção: John Barry

Direção de Arte: Russell Hagg e Peter Shields

Figurino: Milena Canonero

Edição: Bill Butler

5.3. Aspectos da linguagem

Nesse caso, deve ser levado em consideração, inicialmente, que a obra se trata de uma adaptação da original literária, sendo a fidelidade a mesma e as formas de condensá-la em um novo meio abordadas de forma específica.

Stanley Kubrick utiliza-se de recursos simples para a transformação do conteúdo, de forma que este não mantenha a extensão e detalhamento da obra original. A estrutura geral do filme preserva a essência dos trabalhos de Kubrick,

eliminando a exatidão do material literário e tornando a trama mais enigmática e aberta a conclusões.

No que se refere à idéia da trama, é sabido que esta não foi concebida por Stanley Kubrick, e sim por Anthony Burgess, o autor do livro.

A apresentação do conflito foi simplificada, recaindo principalmente sobre a linha de enredo onde Alex é praticante da violência, em seguida é submetido ao Método Ludovico, apresenta um novo comportamento, desta vez regenerado e retorna a sua natureza quando o processo é revertido.

O número de personagens é menor do que na obra literária, e a preocupação com o elenco, fator particular ao meio audiovisual, dá aparência aos personagens, até então apenas descritos em outra obra.

A estética do filme é excessivamente trabalhada, mas não altera a essência do texto original. A utilização de cores, manequins e uma trilha sonora inovadora dão o clima de modernidade pretendido desde a obra original.

Logo no princípio do filme, observamos que a cena de entrada é uma tomada em close do rosto de Alex (fig. 1), que, por ser longa e fixa, transmite a impressão de que o personagem está encarando o expectador. Seu olhar transmite maldade, e logo percebemos se tratar do protagonista. À medida que a imagem se abre, é revelado o ambiente onde Alex se encontra, assim como os personagens que estão sentados ao seu lado. O senso de liderança de Alex é sugerido pelo olhar do mesmo, que é o único direcionado para a câmera (fig. 2), além de que é o único a ter um copo de leite nas mãos. Podemos observar que no ambiente, posteriormente apresentado através da narração de Alex, estão outras gangues semelhantes à existente na linha principal da trama.

Percebemos que o volume de informação apresentado em forma de narração é reduzido em relação ao livro, dando mais espaço ao desenvolvimento de diálogos.

As seqüências fortes, tais como cenas de estupro e brigas, são tratadas como se fossem obras de arte, recebendo musica clássica de fundo e movimentos leves de seus participantes. O conteúdo polêmico é amenizado, de uma forma geral, de modo a concretizar o detalhamento da obra escrita sem chocar além do desejado.

A cena de sexo voluntário, em que Alex se relaciona com duas mulheres ao mesmo tempo, é apresentada em ritmo acelerado, tal como a obra de Beethoven que se ouve ao fundo. Dessa vez é possível observar-se o ato sexual claramente (fig. 3), mas só o fato de não envolver violência, lhe confere mais tranquilidade.

O filme é caracterizado por uma forte conotação sexual, podendo esta estar explícita, não só nas cenas de sexo em si, mas também em itens decorativos, ou implícitas, como no momento em que as duas meninas chupam picolés de formato tipicamente fálico. (fig. 4)

Kubrick, mantendo a sua forma habitual de dirigir, insere alguns elementos curiosos ou aspectos enigmáticos que não estão presentes na obra original. Na loja de discos, por exemplo, podemos observar que entre os vinis expostos está a trilha sonora do filme “2001-Uma Odisséia no Espaço”, dirigido pelo próprio Kubrick.(fig. 5) Outro exemplo é o comportamento do Conselheiro Pós-correcional, P. R. Deltoid, que admite variadas interpretações, entre elas a possibilidade de ser homossexual. O personagem que aparece no retorno de Alex à casa do escritor Frank Alexander também levanta questionamentos, já que seu papel na história não é delimitado.

Esses fatores, acompanhados pela riqueza visual dos ambientes e objetos em específico, afastam o conteúdo da possibilidade de causar tédio no espectador. As

cenar não são longas e seu segmento se dá através de cortes exatos e bem aplicados.

A apresentação da prisão não é tão negativa como sugere o livro, onde são descritas como superlotadas, sujas e ocupadas por criminosos de aparência desagradável. O número de registros de Alex apresenta um caráter a menos, podendo indicar que o conjunto de presidiários é reduzido em relação ao apresentado por Burgess.

Sons metálicos acompanham os golpes proferidos por Dim (Tosko na versão literária) e Georgie em Alex, quando já são policiais. É perceptível que as marretadas não são fortes, assim, o som confere-lhes mais veracidade e intensidade.

O reencontro de Alex e Frank Alexander origina uma espécie de jogo de reconhecimento, onde não se sabe o momento exato em que o escritor relaciona a figura do frágil Alex ao líder da gangue responsável pela morte de sua esposa. As feições do personagem secundário reforçam a dúvida, quando não sabemos se a razão de seu comportamento atípico decorre do trauma ou da ira despertada pela revelação da identidade do jovem. (fig. 6)

A voz da narração é claramente mais encorpada do que a do próprio personagem na reprodução dos diálogos, reforçando o caráter temporal da trama.

A história conclui-se subitamente, a trama não se fecha. A imaginação do espectador será a responsável pelo futuro do protagonista.

5.4. Aspectos da estrutura narrativa

5.4.1. Personagens

A abordagem reduzida de personagens muda também o enfoque dado aos mesmos, de forma que, alguns que eram mais relevantes do livro, também em decorrência de variações no enredo, podem não apresentar uma contribuição tão significativa à trama. Existem outros que, por sua vez, conquistaram mais espaço na versão cinematográfica.

Alex, o protagonista, não descrevia seus atributos físicos no livro, porém, no filme, torna-se inevitável que este seja associado a um estereótipo. O protagonista é representado então através de uma figura esguia, de estatura média, pele branca, cabelos loiros e olhos azuis. Suas características serão avaliadas detalhadamente no estudo do personagem principal.

Os *druguis* liderados por Alex são Dim (o Tosko da versão literária), Pete e Georgie. O primeiro deles é caracterizado pelo modo infantil de se portar, risada desajeitada, estética descuidada, personalidade fraca e batom nos lábios. Georgie é ousado, corajoso e tem um dos olhos maquiados. Juntamente com Dim, ingressará na polícia estadual. Pete é aparentemente o mais pacífico, não se envolve nas brigas internas à gangue e demonstra imparcialidade perante o conflito de seus colegas. Também tem maquiagem no rosto e seu destino na trama não é citado. Tanto Alex como os demais *druguis* aparentam ter mais idade do que na versão literária.

A mãe de Alex, que assim como o pai, não é identificada por um nome próprio, é frágil, sensível, chora em demasia e segue as tendências físicas futuristas. O pai de Alex, assim como na obra literária, é inexpressivo, fala

calmamente e demonstra incerteza ao se expressar. Ambos aparentam ter entre 40 e 50 anos e se deixam submeter ao filho. São ingênuos e não se atentam às maldades de Alex.

P. R. Deltoid, o Conselheiro Pós-Correcional de Alex, é enigmático, agressivo, irônico, e levanta dúvidas quanto ao seu comportamento, dando inclusive indícios de homossexualidade.

O Ministro do Interior é elegante, calmo, oportunista e desenvolvido em sua comunicação.

O escritor Frank Alexander, que após o ataque da gangue de Alex ficou paraplégico, é inquieto, inconstante, misterioso e envolvido em questões políticas. O seu lado caridoso também é demonstrado ao cuidar de Alex, quando ainda não o havia reconhecido.

Joe, o inquilino tratado como filho adotivo dos pais de Alex, é super-protetor, auto-confiante, arrogante e bem afeiçoado.

Entre os outros personagens notáveis na trama estão Billyboy e sua gangue, o Capelão do presídio, o mendigo e a mulher dos gatos, que foram vítimas da gangue de Alex, o Doutor responsável pela execução do Método Ludovico e o diretor da Prisão Estatal.

5.4.1. Enredo/organização dos fatos

O enredo que se desenvolve na versão cinematográfica de Laranja Mecânica é menos complexo do que o organizado por Anthony Burgess na obra original. Não segue uma divisão exata de partes ou seqüências e resume os acontecimentos, destacando pouco além dos essenciais para a conclusão da trama. Sua estrutura básica se apóia sobre o seguinte encadeamento: apresentação do narrador-

protagonista, de sua gangue e do Bar Korova; ataque ao bêbado; briga com a gangue de Billyboy; invasão ao lar de Frank Alexander; retorno de Alex e apresentação de sua casa; a relação sexual entre Alex e as meninas que conheceu anteriormente na loja de discos; a briga entre os druguis; a invasão ao spa; a captura de Alex pela polícia; a prisão de Alex; a seleção de Alex para o Tratamento Ludovico; o processo de regeneração; a libertação de Alex; o reencontro com Dim e Georgie; a segunda ida à casa do escritor; a tentativa de suicídio; a internação; a reversão do tratamento; a visita do Ministro; a conclusão de Alex, quando detecta que está mesmo curado.

4.4.3. Tempo

O tempo da narrativa é cronológico, seguindo padrões temporais reais, assim como na narração literária original. Ele pode, inclusive, ser acompanhado pela imagem, a partir do momento que essa mostra a transição entre dias e noites.

4.4.4. Espaço

Ao contrário do que acontece na versão literária, percebemos que o lugar onde se passa a história é Londres, tanto pela amostra de ruas, da ponte e de outros pontos, como pelo indício dado pelo policial ao anunciar a chegada de Alex no presídio como “um chegado do Tamisa”, fazendo referência ao rio inglês. Outros ambientes são importantes por contextualizarem a ocorrência de conflitos, tais como a casa do protagonista, o Bar Korova, a Prisão Estatal, a clínica de reabilitação, a casa de Frank Alexander, o spa, o hospital, entre outros.

4.4.5. Discurso

Como na versão literária, a modalidade adotada na narrativa é a de discurso direto, onde a história é contada pelo protagonista Alex. Deve-se destacar a presença de uma série de diálogos, inclusive em quantidade maior do que na obra original.

4.4.6. Foco narrativo

Provém de fora da história e é realizado por Alex, o narrador-personagem, constituindo um foco narrativo de terceira pessoa.

4.4.7. Funções e índices

Na versão cinematográfica de *Laranja Mecânica*, a utilização de funções e índices chega até a ser uma característica marcante, sendo, inclusive, bem comum aos trabalhos de Stanley Kubrick. Dentre as funções, podemos citar as injeções aplicadas em Alex antes das sessões de cinema da Técnica Ludovico. No princípio, não conhecemos a sua utilidade, porém, com o decorrer do processo, a sua importância na associação entre o conteúdo assistido e o mal estar causado em Alex é revelada. Assim como o momento em que Alex retorna à casa dos seus pais e vê o seu quarto modificado. Após alguns minutos, conhece Joe, o novo inquilino e habitante de seu antigo lar. A presença de um novo rapaz na casa do escritor Frank Alexander é uma função que deixa a conclusão sobre o papel do novo personagem em aberto, ou apenas não tem solução alguma. Também existem índices que não formam conceitos fechados, tais como o comportamento estranho de P. R. Deltoid e a utilização de olhos decorativos nas mangas da camisa de Alex (fig. 7). A apatia do personagem Pete pode ser considerada uma espécie de índice que ocasionará o

desaparecimento do mesmo. No início, o fato de Alex ser o único personagem a encarar a câmera também funciona como um índice que leva ao reconhecimento do mesmo como personagem principal. Ao entrar no presídio, pastilhas de naftalina são colocadas na caixa onde ficarão os pertences de Alex, constituindo assim uma função da qual se confirma uma longa estadia do protagonista na Prisão Estatal.

5.5. O protagonista

A maior diferença existente entre o protagonista nas duas versões é a possibilidade de conhecermos seus atributos físicos através do filme, já que Alex não descreve a si mesmo na versão literária. O personagem é magro, tem estatura média, cabelos loiros e olhos azuis. Sua idade não é divulgada, como no livro, mas é possível perceber que, nessa versão, Alex é mais velho, assim como os demais companheiros de gangue.

Usa as mesmas roupas que seus companheiros quando está em bando, mas quando sai sozinho exibe um figurino particular e extravagante. Em meio a sua gangue usa também característicos cílios postiços colocados em um só olho.

A linguagem *nadsat* utilizada por Alex, como na versão literária, confere-lhe um ar mais jovial e enigmático. O seu senso de liderança é indiscutível e reforçado por outros atributos como coragem, ousadia, ironia, força, estratégia e brutalidade. Porém, ao lado de características tão fortes, podemos observar um personagem vaidoso, bem articulado e de fala serena que adora música clássica.

Alex dorme em um quarto fechado por uma tranca de cofre, possui uma cobra e uma gaveta cheia de dinheiro e objetos de valor. É diretamente influenciado pela

música de Beethoven, que, segundo o mesmo, desperta-lhe a vontade de praticar a violência. Por outro lado, critica a música pop.

Alex é filho único e passa a imagem de um bom moço trabalhador. Tem mordomias ao seu dispor, como comida pronta a qualquer momento e pais submissos.

Mesmo violento, Alex sabe ser delicado. Briga artisticamente, encenando e cantando, inclusive ao estuprar a mulher de Frank Alexander.

Ao ter o nome questionado na entrada da prisão, o protagonista garante chamar-se Alexander DeLarge, o que não tem confirmação alguma e soa meramente simbólico. Afirma também ser representante da Igreja Anglicana, porém não há evidência alguma de sua prática. Enquanto presidiário, Alex desenvolve seu lado trabalhador e cria gosto pela leitura da Bíblia, embora dê à mesma, conotações sexuais e agressivas. (fig. 8)

O processo regenerativo ao qual Alex é submetido altera sua personalidade consideravelmente, transformando suas principais características em extremos opostos. A violência dá lugar ao medo, à covardia, à submissão e à fragilidade. No entanto, Alex não se mostra tão assustado e resistente às técnicas de reabilitação como na versão literária e o mesmo acontece com sua reação ao final da aplicação do Método Ludovico, que deixa-o satisfeito ao saber de sua transformação. Quando livre, Alex demonstra incapacidade de defesa, tristeza perante à reação dos pais e ingenuidade, pois não pensa no risco que certas ações podem acarretar. Um exemplo é o momento em que o personagem está na casa de Frank Alexander e volta a cantar “Singing in the Rain”, justamente a canção que proferia ao violentar sua esposa. Por outro lado, a esperteza de Alex se destaca na passagem em que desconfia do vinho oferecido pelo escritor, por considerar a possibilidade de

vingança. (fig. 9) O protagonista diz-se bastante deprimido e desenvolve um caráter suicida.

Ao ter o processo revertido, mesmo que não tenha consciência, Alex volta a manifestar algumas de suas características iniciais: desejo sexual e ímpetos violentos. Podemos ver a ingenuidade clara, ou desinteresse, de Alex ao render-se ao jogo político arquitetado pelo Ministro do Interior.

6. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O meio de concretização das duas obras já é responsável pela mudança e readaptação de certos aspectos da trama, assim como as marcas próprias de cada um dos responsáveis. O enredo da versão cinematográfica segue uma construção diferente da original, e sequer apresenta o último capítulo. Stanley Kubrick utiliza-se do domínio da estética que possui para ambientar o filme de acordo com o caráter futurista, já desejado por Anthony Burgess. A inserção de elementos não descritos no livro, mas enriquecedores da imagem, torna o filme mais enigmático, atraente e envolvente, evitando a questão do tédio. Segundo essa mesma perspectiva, alguns aspectos da história original foram eliminados ou apresentados implicitamente para que o tempo pudesse ser reduzido e a história alcançasse a extensão necessária para a sua completa compreensão, sem tornar-se cansativa. Os cortes entre as cenas são simples e imediatos, evitando o gasto de tempo ou improvisos que desviem a visão do espectador do conteúdo em si.

O nível aprofundado de descrição do conteúdo literário dá margem à abordagem de um elevado número de episódios que, por sua vez, não foram incluídos na versão audiovisual, estando entre eles: o ataque ao professor, a primeira manifestação violenta da gangue; o assalto à uma loja de doces; um atropelamento; o espancamento de um casal de jovens; o assassinato do novo companheiro de cela, além, é claro, de toda a sequência relativa aos últimos capítulos do livro. Assim, Kubrick retirou algumas passagens, alterou outras e fez substituições. Algumas delas parecem necessárias para controlar a questão da polêmica, como elevar a idade dos personagens e transformar um estupro em relação sexual voluntária.

Notável também é a diferença de direcionamento dado aos *druguis* de Alex. No livro, Georgie morre e Pete casa-se e mostra-se espontaneamente regenerado. Dim, que na trama literária já era um policial ao lado de Billyboy, executa o mesmo papel na adaptação, porém tem como companheiro Georgie. Pete, por sua vez, some da história sem que haja uma justificativa.

A introdução do filme, assim como a apresentação geral de diálogos, é extremamente fiel à correspondente na versão original, transmitindo a mesma sensação através do olhar controlador de Alex. Alguns detalhes podem desviar a visão daquele que teve contato com a obra original, como por exemplo, a descrição das roupas que usavam: ao contrário do paletó com gravata, no filme os *druguis* usam roupas claras com suspensórios, saqueiras, botas e chapéus pretos. (fig. 10) A descrição do quarto de Alex também parece diferir bastante da apresentada nas imagens de Kubrick.

As características de Alex são basicamente as mesmas nas duas versões. Não sendo possível, portanto, classificar a atuação final de Alex, já que o final construído por Stanley Kubrick não adotou tal formação. No filme, podemos conhecer os atributos físicos do protagonista e confirmar sua vaidade, determinação, coragem, arrogância e modo educado de se expressar, inclusive através da voz do ator. Seu modo de ser combina com o animal de estimação inserido por Kubrick na história: uma cobra chamada Basil. No livro, Alex mostra-se preso aos vícios do álcool e do cigarro, que pouco são mostrados na versão cinematográfica, onde Alex não é visto fumando um cigarro sequer. A atuação do protagonista é fiel à imagem que se constrói através da leitura da obra nos dois momentos extremos: de violência e de fragilidade.

Stanley Kubrick insere uma série de objetos e conceitos à obra, tais como a conotação altamente sexual sugerida por obras de arte e decoração (fig. 11). Os olhos nas mangas das camisas de Alex também são curiosos e parecem relacionar-se aos mesmos olhos retratados no pôster do filme (fig.12) e na capa da edição mais recente do livro “Laranja Mecânica”. (fig. 13)

Voltando ao termo “Laranja Mecânica”, é possível notar que este é utilizado na versão literária, quando dá nome exatamente à obra escrita por Frank Alexander e é utilizado por Alex para definir a si mesmo após submissão ao Método Ludovico. No filme, ao contrário, o título não é mencionado nem uma só vez.

Como no livro, Alex clama por Deus (ou *Bog*, de acordo com sua linguagem), ironicamente, ou em situações marcados pelo bem e mal e, portanto, não propícias. O tema religioso recebe uma particularidade no filme, em que Alex diz-se membro da Igreja Anglicana.

Como no livro, mais precisamente no trecho do abuso sexual das duas meninas de menos de dez anos, no filme, quando tem seu nome questionado, o protagonista denomina-se Alexander DeLarge.

A linguagem *nadsat* é respeitada por Kubrick, tal qual se encontra na versão original.

No livro, Alex revela sua idade ao final da primeira parte: quinze anos. No filme não existem menções a respeito, porém é perceptível que os personagens são mais velhos.

Provavelmente pela insuficiência de tempo para o debate de certos assuntos, o filme não expõe preocupações excessivas com a amostra da realidade, suas evoluções e desenvolvimento. O livro, por sua vez adentra a política, a violência, a questão penitenciária, a religião e as evoluções da tecnologia mais a fundo.

De uma forma geral, fica claro que Kubrick consegue tornar o conteúdo forte apresentado no livro mais neutro e artístico. As cenas de violência não são contempladas em close, o sexo involuntário não aparece de forma explícita, a idade dos personagens é elevada. A dimensão de arte conferida a violência, seja através da trilha sonora clássica, ou de obras de arte que aparecem ao longo da trama audiovisual, torna o conteúdo mais assimilável e menos incômodo.

Uma grande diferença dá-se no final de cada uma das versões, de acordo com a opção de Kubrick pela adoção do habitual clima de mistério até mesmo no final do filme.

7. CONCLUSÃO

O preconceito referente à prática de adaptações de livros em formato cinematográfico está diretamente relacionada com a conceituação dos responsáveis pelas duas obras analisadas. No caso específico de *Laranja Mecânica*, tal questão não encontra fortes objeções, considerando-se que o diretor responsável pela adaptação é respeitado e mais conhecido que o autor da obra original. Isso faz com que muitos espectadores desconheçam a existência de uma versão anterior e não tenham, até então, tido a chance de formar um senso crítico para avaliá-las.

De qualquer forma, a comparação e associação das obras desperta a admiração pela forma com a qual Stanley Kubrick simplificou uma trama tão complexa utilizando-se de recursos estéticos que substituem longas descrições. É perceptível, também, que o diretor soube encaixar a temática de Anthony Burgess em sua essência de apresentação. Inserindo elementos e eliminando o capítulo conclusivo da obra original, o famoso diretor acrescentou à trama o aspecto presente em toda sua obra: a abertura para a imaginação do espectador, a interatividade reflexiva.

A boa adequação ao meio torna-se clara, então. A versão de *Laranja Mecânica* para o cinema se faz envolvente, e não por menos, conquistou uma legião de fãs pelo mundo afora, mesmo apresentando um caráter notavelmente polêmico e chocante.

Anthony Burgess tem grande mérito pela criação de Alex DeLarge, um personagem cruel que, mesmo sendo polêmico, cria uma íntima atmosfera de amizade com o leitor, demonstrando carisma mesmo em seqüências marcadas pelo

seu caráter violento. O mesmo pode ser dito a respeito da crítica à realidade, através da qual, diversas instituições são analisadas de forma a colocar o leitor a pensar.

O ideal é que Laranja Mecânica seja analisada como uma fusão das duas versões, pois elas fortalecem e fundamentam uma à outra. Dessa forma, Burgess mantém a admiração do leitor pela sua capacidade criativa e Kubrick simplesmente não deixa de ser Kubrick.

8. BIBLIOGRAFIA

Bibliografia consultada:

BRAIT, Beth; **A Personagem**. São Paulo: Editora Ática, 1998.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles; **A personagem de ficção**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

DUNCAN, Paul; **Stanley Kubrick**. Hohenzollernring: Taschen, 2003.

FILHO, Domício Proença; **A linguagem literária**. São Paulo: Editora Ática, 1999.

OLIVEIRA, Claudionor dos Santos; **Metodologia Científica, Planejamento e Técnicas de Pesquisa**. São Paulo: Editora LTr, 2000.

OLIVEIRA, Maria Marly de.; **Como fazer projetos, relatórios, monografias, dissertações e teses**. Rio de Janeiro: Editora Impetus, 2003.

SALOMON, Délcio Vieira; **Como fazer uma monografia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Bibliografia comentada:

BARTHES, Roland; GREIMAS, A. J.; BREMOND, Claude; ECO, Umberto; GRITTI, Jules; MORIN, Violette; METZ, Christian; TODOROV, Tzvetan; GENETTE, Gérard; **Análise estrutural da narrativa**. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1971.

BURGESS, Anthony; **Laranja Mecânica**. São Paulo: Editora Aleph, 2004.

CARRIÈRE, Jean-Claude; **A linguagem secreta do cinema**. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1995.

COMPARATO, Doc; **Da criação ao roteiro**. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1995.

PELEGRINI, Tânia; RANDAL, Johnson; XAVIER, Ismail; GUIMARÃES, Hélio; AGUIAR, Flávio; **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Editora Senac: Instituto Itaú Cultural, 2003.

ANEXOS



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10



Figura 11



Figura 12

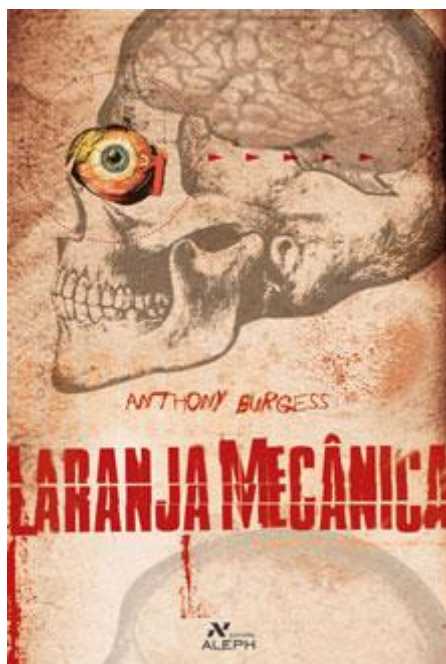


Figura 13